Cătălin Gheorghe

Reînnoirea esteticii în practica cercetării artistice -- scenariu pentru un manifest anarhist*

Rezumat:

Cercetarea artistică este recunoscută astăzi ca fiind o cercetare bazată-pe-practică faţă de care discursul artistic e considerat doar un supliment enunţiativ căruia i se solicită o plus-valoare descriptivă sau explicativă. Dacă producţia cercetării artistice pare a nu fi adecvată unei prezentări în termenii teoriei estetice academice, în schimb se poate deschide interesul, şi poate chiar şansa, pentru un limbaj exploratoriu al unei estetici aplicate, care ar rezista asocierii sale cu un derivat al teoriei estetice. În acest fel esteticii i s-ar oferi o nouă oportunitate de a se re-defini ca „artă a gândirii frumoase".

La sfârşitul secolului al XVIII-lea, Alexander Gottlieb Baumgarten definea estetica ca „artă a gândirii frumoase". Dacă frumuseţea presupune trăirea experienţei unei forme care dinamizează relaţia indiscernabilă dintre sensibilitate, conştiinţă şi imaginaţie, gândirea presupune formarea ideilor în funcţie de care se configurează relaţia cu existenţa lumilor publice şi se efectuează datoria faţă de agenţia vieţilor private. O artă a gândirii frumoase ar presupune un angajament critic şi creativ în negocierea sensurilor şi deciziilor dintre politica lumilor publice şi poetica vieţilor private. Această funcţie ar putea fi identificată, mai curând decât desemnată, la nivelul punerii în practică a obiectivelor cercetării artistice, văzută ca o nouă paradigmă a conceptualizării şi creaţiei în secolul transformării educaţiei artistice într-un instrument managerial de dinamizare a pieţii muncii în-globalizate.

În faţa presiunilor capitalului asupra producţiei artistice de a se cuantifica în funcţie de preferinţele consumeriste ale unei pieţe formate prin aplicarea unei constelaţii de strategii ale utilităţii, publicităţii, mediatizării, tehnologizării, gadgetizării şi psihologizării instinctului de consum, profesorii din sistemul educaţional artistic au încercat să re-codifice şi să dispună de modele de producţie artistică bazată pe cercetare, tocmai pentru a reconfigura şi a reafirma credibilitatea şi complexitatea artei ca act de viaţă în raport cu puterea instituită de lumea capitalului.

Cercetarea artistică a apărut ca un răspuns – oarecum opoziţional-de-rezistenţă, însă într-o oarecare măsură şi constructiv – al mediului academic artistic adresat celor

---

* Eseu prezentat în cadrul Conferinţei anuale „Estetică şi teorii ale artei", a doua ediţie, 27-28 septembrie 2013, Departamentul de Filosofie, Centrul de Filosofie Aplicată. Organizator: Prof. univ. dr. Dan Eugen Raţiu, Proiect PNII-ID-PCE-2011-3-1010.

din sferele înalte ale politicilor de finanţare a producţiei educaţiei artistice şi a producţiei artistice care încearcă deja de mai mult de o decadă să implementeze în practică credinţa că „totul e pe bani”, că „totul trebuie să producă bani”, că sfera artificial autonomă a artei ar trebui reşapată într-un domeniu dependent de instituţia pieţii şi anume, domeniul ideologizat al industriilor creative. Potrivit acestei noi politici, arta trebuie să producă profit şi nu sentimente, arta trebuie să fie vândută şi nu privită dezinteresat, iar artistul trebuie să devină un antreprenor, nu un om liber care să inspire emancipare în lume, să devină un afacerist, nu un lector al lumii, fie el semiotician, arheolog, istoric, politician, inginer social.

Apărută ca reacţie la hegemonia dictaturii ingineriilor financiare din lumea capitalului care se impune prin intermediul instituţiilor statului, respectiv prin formele artificiale de reprezentare ale sferei publice, politica cercetării artistice a încercat să găsească resorturi de a răspunde pe limba capitalului, pe înţelesul aparatului de represiune financiară, cum anume trebuie să se regleze comunicarea dintre cei din lumea artei şi cei din lumea pieţii. Din acest motiv, interlocutorii cercetării artistice au încercat să explice specificitatea producţiei artistice prin comparaţie cu sistemele de scopuri şi de rezultate ale cercetării ştiinţifice. În acest fel, purtătorii de cuvânt ai cercetării artistice au încercat să se facă înţeleşi prin traducerea limbajului vizual într-un limbaj argumentativ, folosind drept model explicativ unul dintre discursurile fundaţionaliste ale filosofiei capitalului, respectiv discursul futurist al îmbunătăţirii (confortului) vieţii prin dezvoltarea eternă a ştiinţei şi tehnologiei. În pofida unor eforturi susţinute, singurul succes de comunicare a fost înregistrat doar în lumea academică a artei şi în unele evenimente majore realizate în colaborare cu artişti şi intelectuali din această lume academică a artei (Former West, dOCUMENTA 13), în producţia unor compendii, conferinţe şi expoziţii care au diseminat nu doar practicalităţi ale cercetării, ci şi un elaborat discurs deja auto-explicativ.

Deşi pledoariile susţinătorilor relevanţei cercetării artistice pentru emanciparea lumilor prin diferitele forme de investigaţie şi activism artistic par a nu fi emoţionat până acum juraţii ce ar putea decide direcţia şi valoarea unor finanţări publice pentru producţia artistică, cu toate acestea interesantă devine puterea discursului cercetării artistice asupra propriei lumi, a educaţiei artistice. În acest caz se poate pune întrebarea dacă nu se vor încerca noi modalităţi de atac faţă de politicile lumii capitalului prin rescrierea practicii artistice într-o încercare de lărgire a comprehensibilităţii artei faţă de educaţia sentimentală generală a publicului. Astfel, unul dintre modurile în care practica cercetării artistice ar avea mai multe şanse de a

se face înţeleasă ar fi să permită dezvoltarea unui limbaj care să poată fi interpretat ca o formă de estetică aplicată. În strategia scrierii unei estetici aplicate ar fi posibil să se poată delimita mai eficient politica critică a cercetării artistice.

Dacă despre estetica filosofică se poate spune că este în continuare preocupată de elaborarea teoriilor cu privire la descrierea şi analizarea caracteristicilor experienţei frumosului, despre cercetarea artistică, discutată într-un limbaj al esteticii aplicate, s-ar putea spune că este interesată de reglajul fin al argumentelor pentru înţelegerea angajării artistului în experienţa politicului.

Într-o discuţie dintre Gina Badger şi Alise Upitis, publicată în compendiul *Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Research,* Upitis propune o distincţie între "cercetarea artistică" şi "cercetarea artistului", susţinând că ceea ce este artistic ţine mai curând de învăţarea aptitudinilor de reproducere fidelă a convenţiilor stilistice ale zilei în raport cu care sunt exersate exerciţiile judecăţii estetice a celor educaţi. Spre deosebire de termenul de cercetare artistică, unde s-ar pune mai curând accent pe rolul sau identitatea artistului, în cazul cercetării artistului s-ar accentua problema agenţiei, operabilă într-un context al relaţiilor de putere. În raport cu normele sociale, artistul şi-ar putea exercita capacitatea de a le testa, de a le reconfigura şi chiar de a le răsturna.[1]

Cercetarea artistică a devenit politică, chiar orientată pragmatic către un caracter demagogic, obligată să îşi justifice existenţa într-o dialectică cinică a concurenţei pentru banii publici. Privatizate din mersul lucrurilor, fondurile publice au fost deturnate la discreţie pentru a fi „investite” în proiecte electrizate de logica profitului. Prin resorturile acestei logici, artiştii au fost prinşi, fără voia lor, în structurile Marii Naraţiuni a supravieţuirii sociale prin planuri de biznis.

Strategiile de finanţare ale cercetării ar putea determina în mod direct transformările care ar putea avea loc în domeniul Artelor Vizuale în care încă se dispută relevanţa producţiei cunoaşterii practice în raport cu cea a cunoaşterii teoretice. Normele de acordare a finanţării presupun o cuantificare a impactului pe care l-ar putea avea cercetarea în mediile sociale, precum şi o eficientizare economică a beneficiilor cercetării măsurabile din punct de vedere al câştigului de piaţă (Cunningham 2006).[2]

Într-o intervenţie, publicată într-un număr special al publicaţiei *Texte zur Kunst,* artistul Stephan Dillemuth punctează faptul că cercetarea în spaţiul academiilor de artă ar fi o afirmare predictibilă a ideologiei dominante a economiei de piaţă, întrevăzând,

[1] *Intellectual Birdhouse*, p. 259

[2] Cunningham, S. (2006), *What Price a Creative Economy?*, Sydney: Currency House.

totuşi, un potenţial al rezistenţei din partea cercetării. În acest sens, Dillemuth propune drept replică politică „cercetarea boemă", proiectată ca o formă de cercetare liberă asupra vieţii cotidiene a cercetătorului, realizată prin auto-organizare.[3]

În acest tip de cercetare ar putea fi identificat sau creat tipul de comunicare specific esteticii aplicate. Dacă pornim de la premisa că o cercetare artistică se bazează pe diferenţe metodologice, se poate constata că în descrierea cercetării ar putea fi privilegiate observaţia şi examinarea diferitor obiecte, stări, relaţii, evenimente, situaţii.

Dacă luăm drept exemplu al unui efect estetic perturbarea, ca în cazul în care o lucrare de artă poate perturba mediul în care este expusă, mai ales într-un spaţiu natural sau într-un spaţiu social, putem vorbi despre medierea unei intervenţii posibilă atât într-un spaţiu estetic mental, organizat raţional, traversat de reflecţii, cât şi într-un spaţiu estetic afectiv, striat emoţional.

Materialul utilizat în producerea unei lucrări de artă, înţeleasă ca practică bazată pe cercetare (*research-based practice*), poate fi conceptual, generat din reflecţii, dar şi cât se poate de fizic, brut sau deja constituit ca obiect de lucru.

În sculptura sa, *White Separator*, Petri Kaverma utilizează modelul unei case tip-planificat, larg răspândită în Finlanda după cel de-al doilea Război Mondial, construită pentru cei ce îşi pierduseră locuinţele în timpul războiului. De-a lungul timpului statusul cultural al acestui gen de construcţie a suferit o schimbare, transformându-se dintr-o locuiţă temporară pentru oameni săraci într-un icon al bunei locuirii, un spaţiu familial al securităţii şi intimităţii. Reproducând o astfel de construcţie la o scară mai mică, sub forma unei sculpturi, a cărei imagine poate fi asociată cu diferite experienţe al trecutului social, de la distrugerile şi evacuările din timpul războiului la modul în care s-a reconstituit conceptul de familie, Kaverma e preocupat mai curând de punerea accentului pe fizicalitatea construcţiei, care ar genera înţelegerea clădirii ca extensie a propriei experienţe corporale. Experienţa acestui spaţiu ţine deopotrivă de confruntarea controlului spaţial al frontierei cu spaţiul exterior, cât şi de perceperea pereţilor ca o formă benefică de adăpost. În contrast cu acest gen de experienţe, Kaverma introduce şi problematica entropiei, dând drept exemplu distrugerea sculpturii sale în zona celor 8 Case din Beijing. Pentru a-şi explica reacţia celor care au distrus această sculptură, Kaverma aduce în discuţie ideea de „linişte" a obiectului în conştiinţa celui ce ajunge să îl privească şi de „perturbare" a obişnuinţei. Momentul de nefamiliaritate resimţit la întâlnirea cu lucrarea de artă este corelat negării sau refuzului înţelegerii semnificaţiei acesteia. Liniştea semiotică produsă, paradoxal, de perturbarea percepţiei poate fi

[3] *Texte zur Kunst*, iunie 2011

asociată unei lipse de limbaj, respectiv unei lipse a cunoaşterii şi a experienţei semnificării estetice.[4]

Fiecărei practici artistice îi este asociată o cunoaştere estetică care presupune recunoaşterea aplicării unor convenţii tehnice şi stilistice. Teoria estetică descrie experienţe ale receptării în termeni abstracţi care ar putea include un conţinut artistic cât mai divers şi multiplu. Cu toate acestea nu se poate vorbi despre o încurajare certă a creativităţii. Acest aspect ar fi posibil dacă şi limbajul esteticii ar deveni mai creativ, permiţând o reînnoire a înţelegerii relaţiei dintre practica artistică şi teoria estetică. O relativ nouă înţelegere a esteticii, aşa cum este ea pusă în circulaţie la nivel academic, ar fi posibilă prin investigarea practicii discursive a cercetării artistice.

Este adevărat că se poate vorbi şi despre o „estetică" non-discursivizată, însă fluidă, asemenea unei dinamici subconştiente, efectivă în practica unei cercetări experimentale artistice, însă tocmai acest gen de estetică, aplicată intuitiv în demersul cercetării, se solicită a fi făcută vizibilă în termeni, poate chiar tradusă din imaterial în conceptual, dacă nu cumva chiar solicitată pentru a deveni explicită.

Riscul demersului aici, de a explica fluxul esteticii aplicate într-o cercetare artistică, înţeleasă ca practică productivă, pare oarecum similar încercării de a ridica pretenţii, în cadrele culturii conversaţionale dialectice specifice practicii comunicării politice occidentale (incluzând-o aici şi pe cea academică), ca cineva care trăieşte într-o cultură non-occidentală să dea explicaţii despre practici culturale proprii, neînţelese până acum în Occident, însă clar şi conform, în termeni ai teoriei culturale occidentale. Astfel de pretenţii, de genul „dacă eu funcţionez astfel, atunci şi tu trebuie să poţi să funcţionezi similar", solicită contribuţia la o solidaritate conceptuală care pune în paranteze diferenţa şi aşteaptă efectele unui produs comun. O astfel de solicitudine, ca estetica aplicată să devină explicită în cadrele teoriei estetice, poate discredita diferenţa. Estetica aplicată rareori şi-ar putea arăta forţa atunci când ar fi tradusă în discurs. Dar ar fi o provocare onestă experimentarea „scrierii" care să facă din estetica aplicată o nouă formă de cunoaştere. Această „scriere" ar implica o asociere de limbaje, traduceri, desene, schiţe, diagrame, volume, concepte, spaţialităţi, temporalităţi, cauzalităţi, materialităţi şi tehnicalităţi.

Într-un interviu cu Michael Schwab, unul dintre teoreticienii cei mai activi ai „cercetării artistice", Henk Borgdorff explică definirea acestui tip de cercetare ca „lucrare de graniţă" (*boundary work*), inspirat de utilizarea termenului de „obiect de

[4] Petri Kaverma, „From Disturbance to Dialectical Image", în *Everything but an Island,* Writings from the Finnish Academy of Fine Arts*,* No. 2., 2012, pp. 69-86.

graniţă" (*boundary object*) de către Thomas F. Gieryn, potrivit căruia un obiect îşi schimbă natura ontologică şi epistemologică în funcţie de contextul în care este utilizat. În accepţia lui Borgdorff, un asemenea obiect ar avea o semnificaţie într-un anumit mediu al cercetării şi o cu totul altă semnificaţie într-un alt mediu al cercetării. Astfel, cercetarea artistică poate fi înţeleasă ca o „lucrare de graniţă" acţionând între lumea academică şi lumea artei, ceea ce ar presupune dispunerea sa între două contexte faţă de regulile şi responsabilităţile cărora trebuie să se conformeze. În aceste condiţii poate fi chestionată calitatea de „disciplină" a cercetării artistice, şi tocmai de aceea ar putea fi întărită credinţa că cercetarea artistică ar fi mai curând un câmp de cercetare emergent.

Nu ar însemna, însă, că nu putem raporta acest tip de cercetare la o înţelegere din perspectiva unui obiect, al unei serii de obiective, a unei metodologii şi a unui rezultat vizat.

Prescripţiile metodologice sunt acelea de a realiza cercetarea prin mijloace artistice şi de a livra un produs al cercetării sub formă de obiect sau fapt artistic. Cercetarea artistică se realizează prin creare sau performare, iar unul dintre motoarele sale de forţă pare a fi imaginaţia.

Faţă de temerile cu privire la un posibil impact (negativ) asupra cercetării artistice, chiar şi ca o formă de corupţie, generat de impunerile economice şi, evident, ideologice venite dinspre structurile pieţei de artă, Borgdorff expune posibilitatea dezvoltării unui model al cercetării ca spaţiu liber opus presiunilor pieţii şi industriilor creative, având un potenţial rol transformativ, însă nu neapărat strategic, care ar putea să influenţeze convingător înţelegerea şi producerea artei în opoziţie cu jocurile (psiho)logice ale pieţii.

În acelaşi context editorial al compendiului *Intellectual Birdhouse*, artista şi profesoara Renée Green vede cercetarea artistică ca o multitudine de moduri ale curiozităţii, chestionării şi analizei prin intermediul unei forme de creaţie[5].

În acest fel, de pildă, proiectul colaborativ al Liisei Roberts, *What's the Time in Vyborg?,* realizat între 2001-2004 pe film de 16mm , cu sunet, surprinde momente de impact psihologic, memorativ şi imaginativ, al conflictului politico-militar dintre fosta URSS şi Finlanda, având drept consecinţă anexarea oraşului Viipuri, actual Vyborg, la marea forţă din est. Una dintre clădirile icon ale oraşului, biblioteca modernistă, construită între 1920-1935, cu un design arhitectural funcţionalist realizat de Alvar Aalto, e identificată ca simbol al pierderii pricinuită de finlandezi. Realizând o serie de

[5] *Intellectual Birdhouse*, p. 271.

sesiuni de scriere creativă cu elevi de la licee din Vyborg, Liisa Roberts asamblează într-un film o serie de naraţiuni care reflectă asupra locuirii într-un mediu local cu o istorie atât de controversată. Naraţiunile sunt efectul unor experienţe interogative asupra identităţii sau chiar asupra modurilor de percepţie asupra clădirilor, străzilor, sunetelor oraşului. Grupul de elevi cu care a lucrat Roberts e supus apoi altor tipuri de experimente ale colaborării, cum ar fi, de pildă, momente de construire a încrederii, când un membru al grupului este aruncat pe braţe de fete sau unul dintre participanţi îi conduce pe toţi ceilalţi într-un singur şir, cu ochii închişi pe treptele bibliotecii din Vyborg. Filmul e un efect al activităţilor de cercetare artistică prin exerciţii de scriere şi plimbare prin locurile oraşului, bazate pe comunicarea performativă din interiorul grupului. Piese separate ale documentării lucrului arhitecţilor pentru renovarea bibliotecii lui Aalto, ale activităţilor din cadrul atelierelor de scriere creativă şi ale înscenării naraţiunilor create de participanţi au stat la baza filmului Liisei Roberts. Artista canadiană inserează în estetica filmului observaţii asupra principiilor de design utilizate de Aalto în construirea bibliotecii municipale din Vyborg, respectiv susţinerea ideilor umaniste, invocate în respectarea vocii democratice prin construirea tavanului ondulat pornind de la studii ştiinţifice de acustică, şi susţinerea unei comunicări a clădirii cu mediul înconjurător, prin proiectarea unei faţade vitrate a clădirii. Filmul a fost prezentat în 2004, pe două canale, la Whitney Biennial şi la cea de-a 3-a ediţie a Bienalei de la Berlin.

Un alt exemplu de resursă din dinamica căreia ar putea fi extrasă speranţa politică a constituirii unei estetici aplicate ar fi seria de carnete „100 Notes - 100 Thoughts”, editată în cele 100 de zile ale evenimentului internaţional dOCUMENTA (13), care prezintă momente şi rezultate ale diferitor forme de cercetare artistică, dar şi o materie conceptuală şi politică care ar putea fi întrebuinţată în producţia cercetării artistice. Multe dintre „însemnările” tipărite în aceste carnete prezintă în diferenţiate formaţiuni de limbaj experienţe ale unor cercetări bazate pe practică care ar putea fi efectiv utilizate în producţia artistică cu consecinţe cognitive. Astfel, publicul poate răsfoi notele de teren ale antropologului Michael Taussig, care consideră că notarea gândurilor într-un carnet poate duce la formarea unei noi forme de viaţă şi, în cele din urmă, la obiectificarea şi chiar fetişizarea carnetului; scrisoarea către un prieten a curatoarei Carolyn Christov-Bakargiev, în care sunt descrise, prin intermediul diferitor instrumente de relatare, reflecţiile despre dOCUMENTA (13) văzută mai curând ca o stare mentală, decât ca o expoziţie, ca o constelaţie de acte şi gesturi artistice ce operează într-un câmp de cunoaştere; însemnările lui György Lukács despre o

„Sociologie a artei”, regăsite într-un carnet depus în 1917 într-o bancă din Heidelberg alături de alte documente identificate acum cu apelativul „valiza de la Heidelberg”; reflecţiile despre variatele forme ale iubirii (de Dumnezeu, de idei, de lucruri, de natură) ale artistei Etel Adnan; unul dintre carnetele compozitorului finlandez de muzică electronică Erkki Kuriennemi, în care imaginaţia radicală este contrapusă asocierii tehnologiei cu gândirea raţională; instrucţiunile, definiţiile, poemele şi pictogramele lui Lawrence Weiner, formulate după istorica sa contribuţie scrisă din timpul documentei 5 curatoriată de Harald Szeemann; prezentarea explorărilor artistului William Kentridge şi ale istoricului şi realizatorului de film Peter L. Galison asupra modului în care poţi refuza perceperea timpului prin diferitele schimbări în mediile de lucru; chestionarea disponibilităţii oamenilor, din perspectiva filosofiei Iluministe, de a raţiona prin propunerea în contra-partidă a unei „estetici a egalităţii” de către filosoful Christoph Menke; semnalarea de către medicul şi activistul indian Vandana Shiva a pericolelor biopiratării multor reţete tradiţionale de către corporaţii internaţionale care încearcă să preia întregul control al vieţii prin politica patentării cu consecinţe de subminare a vieţii unor fermieri expuşi acum monopolizării seminţelor prin tehnici corporatiste de creştere a plantelor, considerate „noi invenţii”; examinarea caracterului „puterii inocente” de către filosoful şi fostul dizident maghiar G.M. Tamás, potrivit căruia această formă de putere inocentă, precum capitalul, ar fi impersonală şi conceptuală tocmai pentru a descuraja orice formă de rezistenţă şi revoltă ca fiind nerezonabilă datorită unei lipse de cunoaştere; reflecţiile despre moralitatea refuzului ale lui Arjun Appadurai asupra ideilor de non-violenţă ale lui Gandhi, ilustrate cu desene ale lui Nalini Malani; însemnările psihanalistei şi curatoarei braziliene Suely Rolnik despre „compulsia arhivării” în arta contemporană, cu exemple din arta conceptuală politicizată şi ideologizată a Americii Latine expusă unei „represiuni coloniale inconştiente” determinată de acţiunile regimurilor dictatoriale; aminitirele lui Annemarie Sauzeau despre zilele fostului ei soţ Alighiero Boetti în Afganistan, în anii ’70, după ce a deschis pentru un prieten un hotel în Kabul ca operă de artă; comentariile psihanalitice şi criticiste ale Pamelei M. Lee, din perspectiva unei teorii a semnelor, cu privire la contrastul dintre ilizibilitatea însemnărilor de mână şi claritatea teoriilor semiotice ale istoricului de artă Meyer Schapiro; meditaţiile lui Jill Bennett despre viaţa în antroposcenă, despre influenţa gândirii ecologice asupra modului nostru de a munci; reconceptualizarea realizată de criticul cultural Hrach Bayadyan cu privire la condiţia post-sovietică a Armeniei din perspectiva teoriei postcolonialiste; notele asupra „arhitecturii juridice” prin care arhitectul Eyal Weizman examinează politica de ocupare

a Israelului, revizitând juridic case palestiniene distruse în atacuri violente asupra teritoriilor ocupate, ori examinarea realizată de W. J. T. Mitchell asupra reprezentărilor vizuale ale bolilor în cinematografia contemporană.

O multitudine de alte poziţii şi percepţii ale poetici şi politicii vieţii contemporane traversează această colecţie de carnete aşa cum diferite şi divergente intuiţii şi reflecţii secţionează afectivitatea intelectuală a unui artist cercetător. Fiecare dintre aceste experienţe ale lumii vieţii se constituie în coduri aplicate, generând o estetică a întâlnirii, a unei posibile participări la transformarea realităţii. Arta poate modifica valori, credinţe şi convingeri datorită puterii sale de a empatiza cu incertitudinea celui ce îşi motivează o întâlnire liberă cu efectele artei. În actul, evenimentul sau obiectul artistic este multă neînţelegere pe care teoria estetică pretinde să o facă înţeleasă, prin interpretări şi determinări. Dar în artă e întotdeauna ceva mai mult decât exactitate conceptuală şi ponderabilitate materială. Iar teoria estetică doar întrebuinţează perceperea artei, fără însă a o trăi. Paradoxal, deşi estetica se anunţa ca o teorie a revoltei faţă de înţelegerea strict raţională şi intelectuală a lumii, a vieţii şi a artei a rămas predominant în explicaţiile sale o teorie supusă hegemoniei explicaţiei raţionale a acestora. Cu toate acestea, în definirea fundaţională a esteticii, oferită de Baumgarten, a fost formulată o modalitate de opoziţionalitate faţă de totalitarismul speculativ explicativ al raţionalismului filosofic. Estetica a fost definită şi ca „artă a gândirii frumoase", unde gândirea frumoasă ar putea fi înţeleasă ca o formă de edificare prin reformarea acţiunii în raport cu formele solidificate de reprezentare şi de conducere a lumii, a vieţii şi a artei. În raport cu puterea ideologică de prezentare a ceea ce se întâmplă în lumea tuturor, în viaţa privată şi în arta care propune creaţia ca modalitate de rezistenţă la formele hegemonice de reprezentare şi conducere, arta gândirii frumoase presupune o nouă formă de producţie, de cogniţie şi de reacţie la putere. În acest mod de a privi lumea, viaţa şi arta se poate vedea relaţia productivă şi edificatoare dintre estetică, înţeleasă ca artă a gândirii frumoase, şi politică, înţeleasă ca artă a reformării vieţii şi lumii. În puterea de edificare şi de emancipare a acestei relaţii e investită cercetarea artistică ca o formă critică de producţie a echităţii partajării spaţiului public al sensurilor şi ca o formă creativă de întâmplare a dispoziţiilor trăirii vieţii private a asumărilor.

În cercetarea artistică, arta nu e un joc, ci o agenţie care încearcă să găsească un mod de confruntare prin noi forme de cunoaştere a realităţii construite prin discursul ştiinţific (incluzându-l aici şi pe cel economic) şi prin discursul mediatic. Ceea ce încearcă cercetarea artistică, înţeleasă ca producţie a noilor sensuri ale realităţii

(incluzând aici lumea şi viaţa), este să creeze noi posibilităţi de a trăi acum şi nu la orizont, de a contribui la realizarea şansei de a trăi critic şi nu în conformitate, de a supravieţui opresiunii aparatului definitivului şi nu de a se obişnui cu retorica pură a canoanelor. Până atunci, însă, cercetarea artistică rămâne un manifest, care ar putea fi pus în practica schimbării printr-o scriere a unei estetici aplicate, reactivă faţă de ideologia teoriei estetice ce pare doar a se preface că se află în căutarea unei explicaţii veridice a funcţionării lucrării de artă, dincolo de efectul său social. A vorbi despre artă fără a fi implicat în producţia şi expunerea ei presupune doar o solidaritate cu aparatul ideologic al suspendării artei în alte lumi matematice decât cele ale calculelor politicii prin ecuaţii economice. Tocmai de aceea cercetarea artistică tinde să devină o formă de economie politică şi de cunoaştere estetică aplicată (nu o ştiinţă estetică) care să chestioneze fabricarea lumii ca piaţă de desfacere, transformarea vieţii în marfă de schimb şi de consum şi producerea artei ca industrie creativă.

Referinţe:

Adnan, Etel (2011), "The Cost for Love We Are not Willing to Pay", în 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 006, Hatje Cantz Verlag

Badger, Gina şi **Alise Upitis** (2012), „On the Research Paradigm in Contemporary Art Discourse: A Dialogue", în Florian Dombois, Ute Meta Bauer, Claudia Mareis, Michael Schwab, Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Research, Londra: Koenig Books.

Bayadyan, Hrach (2012), "Becoming Post-Soviet", în 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 059, Hatje Cantz Verlag

Bennett:, Jill (2011), "Life in the Anthropocene", în 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 053, Hatje Cantz Verlag

Borgdorff, Henk (2012), „Boundary Work", interviu cu Michael Schwab în Florian Dombois, Ute Meta Bauer, Claudia Mareis, Michael Schwab, Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Research, Londra: Koenig Books.

Christov-Bakargiev, Carolyn (2011), "Letter to a Friend", în 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 003, Hatje Cantz Verlag

Cunningham, Stuart (2006), What Price a Creative Economy?, Sydney: Currency House.

Dillemuth, Stephan (2011), „The Hard Way to Enlightenment", în Texte zur Kunst, iunie 2011

Green, Renée (2012), „Paradoxes Experienced by ArtistsThinkers" în Florian Dombois, Ute Meta Bauer, Claudia Mareis, Michael Schwab, Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Research, Londra: Koenig Books.

Lukács, György (2011), "Notes on Georg Simmel's Lessons", 1906/07, and "A Sociology of Art", c. 1909; Introducere: Lívia Páldi, în 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 005, Hatje Cantz Verlag

Kaverma, Petri (2012) „From Disturbance to Dialectical Image", în Everything but an Island, Writings from the Finnish Academy of Fine Arts, No. 2.

Kentridge, William & Peter L. Galison (2011), "The Refusal of Time", în 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 009, Hatje Cantz Verlag

Kurenniemi, Erkki (2011), Introducere: Lars Bang Larsen, în 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 007, Hatje Cantz Verlag

Lee, Pamela M. (2011), Illegibility, în 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 030, Hatje Cantz Verlag

Malani, Nalini & Arjun Appadurai (2011), "The Morality of Refusal", în 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 023, Hatje Cantz Verlag

Menke, Christoph (2011), "Aesthetics of Equality", în 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 010, Hatje Cantz Verlag

Mitchell, W. J. T. (2012) Seeing Madness: Insanity, Media, and Visual Culture, în 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 083, Hatje Cantz Verlag

Rolnik, Suely (2011), "Archive Mania", în 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 022, Hatje Cantz Verlag

Sauzeau, Annemarie (2011), "Alighiero Boetti's One Hotel", în 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 025, Hatje Cantz Verlag

Shiva, Vandana (2011), "The Corporate Control of Life", în 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 012, Hatje Cantz Verlag

Tamás, G. M. (2011), "Innocent Power", în 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 013, Hatje Cantz Verlag

Taussig, Michael (2011), "Fieldwork Notebooks", în 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 001, Hatje Cantz Verlag

Weiner, Lawrence (2011), "If in Fact There is a Context", în 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 008, Hatje Cantz Verlag

Weizman, Eyal (2012), "Forensic Architecture: Notes from Fields and Forums", în 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 062, Hatje Cantz Verlag